

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

7. Jahrgang

September 1954

Heft 9

GEDANKEN ZU EINER GROSSEN AUSSTELLUNG

Die Ausstellung der „vier Meister der beginnenden Renaissance“ im Palazzo Strozzi in Florenz, über die hier bereits früher berichtet wurde (vgl. H. 7, S. 177 ff.), hat am 14. Juli ihre Pforten geschlossen. Ihr Gewinn lag weniger in „Ergebnissen“ für die großen Kenner und die kleinen Attribuzler, für die glücklichen Finder und die gelehrten Antiquare, als vielmehr darin, daß sie die einzigartige Gelegenheit bot, nicht Kennerschaft zu erwerben, sondern ein fast lückenloses Geschichtsbild der florentinischen Kunst aus der Zeit von 1430—1470 in sich aufzunehmen. Um eine solche Vorstellung von einem historischen Gesamtverlauf wird sich der „Gebildete“ ebenso bemühen wie der Gelehrte, und in der Tat haben es viele florentinische Besucher der Ausstellung beglückt ausgesprochen, wie dankbar man sein müsse, einmal für drei Monate lang sämtliche Tafelbilder des Piero della Francesca, soweit sie sich in Italien befinden, in zwei Sälen und zwei Kabinetten vereinigt, zum täglichen Umgang zu haben. Hierin lag die tiefe und sanfte Gewalt der Ausstellung, deren Ergebnisse sich nicht in wissenschaftlichen Zeitschriften, sondern in einer gewandelten Geschichtsvorstellung der Menschen mit historischem Sinn niederschlagen werden.

Was wird aus der florentinischen Malerei nach Masaccio's frühem Tode mit etwa 27 Jahren? — so lautet die Grundfrage, welche die Ausstellung aufwirft. Es treten nach einer Pause von 10 bis 15 Jahren drei große Meister in der Stadt und ein Genie an der toskanisch-umbrischen Grenze auf, die als Maler dem Masaccio wenig oder gar nichts zu verdanken haben — dies wäre die Antwort, welche die Ausstellung nahelegt. Hier erhebt sich nun der einzige kritische Einwand gegen die Veranstalter der Ausstellung, den wir allenfalls vorzubringen hätten. Wenn man die vier großen Meister (Uccello, Domenico Veneziano, Piero della Francesca und Castagno) auf fünf erweitert und wenigstens die Frühwerke des Fra Filippo Lippi mit einbezogen hätte, so wäre die Lücke, welche zwischen dem Tode des Masaccio 1428 und dem Auftreten Veneziano's in Florenz 1438 klafft, durch bedeutende Werke überbrückt worden. Die frühesten Fresken Uccello's nach seiner Rückkehr aus Venedig 1431 im Chiostro Verde von S. Maria Novella vermögen nicht im mindesten deutlich zu machen, daß das

malerische Erbe Masaccio's nach seinem Tode weiterlebte. Hätte man wenigstens die Madonna dell'umiltà mit singenden Engeln aus dem Castello Sforzesco in Mailand oder die Verkündigung aus S. Lorenzo in Florenz von Filippo Lippi ausgestellt, so würde deutlich geworden sein, wie enge sich der Frate in seiner Jugendentwicklung als Maler an die Farbgestaltung seines Lehrers anschließt. Noch die Tafel aus S. Lorenzo, die übereinstimmend um 1437 angesetzt wird, zeigt in dem Rosa des Inkarnats, in dem schweren Sahnegelb der Engelsgewänder die Farben von Masaccio's Pisaner Altar. Das milchige Graublau der Hausfassaden und der Loggia dürfte genau mit den ursprünglichen Farben der Architekturen auf dem Fresko von der Auf-erweckung des Gouverneursohnes in der Brancacci-Kapelle vor dem Brande von 1771 übereingestimmt haben.

Da der junge Filippo Lippi aus dem Kreise der großen Meister ausgeschlossen blieb, ist der Anschluß an die Kunst des Bahnbrechers Masaccio in der Ausstellung nicht recht augenfällig geworden. Die vier großen Meister, die dann seit den späten 30er und den frühen 40er Jahren das Feld in Florenz beherrschen, erweisen nämlich ihre Größe dadurch, daß sie alle eine höchst persönliche Farbgebung entwickeln, die so völlig außerhalb der Farbgesinnung des genius loci steht, daß es bis heute nicht gelungen ist, die Quellen dieser persönlichen Farbstile zu entdecken. Die Größe dieser Meister und der schöpferische Reichtum dieser Zeit bekunden sich zum Zweiten darin, daß diese Maler nebeneinander wirken, ohne daß sie sich untereinander wesentlich beeinflussen. Natürlich sind gelegentliche Berührungen in der Ausstellung sozusagen mit Händen zu greifen. Auf dem Trebbio-Fresko des Castagno, dem ersten Werke des Meisters nach der Rückkehr aus Venedig, bekundet der Teppich zu Füßen der Madonna in seinem Zusammenklang von blaßem Oxyd-Grün, lichtem Himbeer-Rosa und Weiß, daß das Werk die Bekanntschaft mit dem Lucia-Altar des Domenico Veneziano bereits voraussetzt (somit kann es auch nicht das älteste erhaltene Werk des Castagno aus der Zeit v o r der Abreise nach Venedig 1440 oder 41 sein). Das Neue, das die Predella von Urbino Paolo Uccello's vor der Jagd in Oxford voraus hat, die gebrochenen, pelzigen und luminaristischen Töne, die nun zu dem reinsten Zinnober und Ultramarin treten, das perlgraue Licht, das sich in der Apsiskalotte sammelt, das grausilbrige Chorhemd des zelebrierenden Priesters — das alles wäre ohne den Einfluß des Piero della Francesca gar nicht denkbar. Zum Überfluß wissen wir aus reichlichen schriftlichen Urkunden, daß Uccello die Predella nicht in Florenz, sondern in Urbino zwischen August 1467 und Oktober 1468 malte, und gerade für diese Jahre sind Aufenthalte Piero della Francesca's am Hofe des Federigo da Montefeltre gut bezeugt. Ein ausgesprochenes Spätwerk Pieros, der Peruginer Altar (jedenfalls nach 1460, von Kenneth Clark erst 1469 gesetzt), hat in der Farbigkeit die Lehrjahre bei Domenico Veneziano noch immer nicht vergessen.

Niemals vorher oder nachher ist die Farbphantasie in Florenz so unerschöpflich gewesen wie zwischen 1435 und 1470, niemals hat sie die Grenzen des florentinischen Farbgeschmacks, wie er von Giotto bis Jacopo da Empoli durchgehend sich repräsentiert, so ungeahnt über die Grenzen der florentinischen Grundbegabung hinaus erweitert. Das Beunruhigende für den Historiker, der alles „ableiten“ möchte, besteht

darin, daß die höchstpersönliche Farbenwahl der vier großen Meister eben nicht ableitbar ist. Seit der Reinigung des Mittelstücks von Uccello's Schlacht von S. Romano in den Uffizien vermag man die magische Glut der Farben dieses Bildes erst ganz zu begreifen. Was diese Tafel von einem Bilde des Douanier Rousseau unterscheidet, ist die exakt-mathematische Symmetrie der Farbkomposition in beiden Bildhälften. In der Mitte ein festes Dreieck von drei verschiedenen irrealen Blaus, vom linken zum rechten Bildrand ein regelmäßiger Wechsel von Zimmetbraun, Isabellenfarben und Chremegeln — und darin ist nun kein Farbton, den man vorher in Florenz gekannt hätte! Die ganz vorzüglichen wissenschaftlichen Untersuchungen, die wir über Domenico Veneziano besitzen (Pudelko, Siebenhüner), haben seine künstlerische Herkunft nicht zu klären vermocht, von Jacopo Bellini, Michele Giambono u. a. Venezianern des Weichen Stiles geht er jedenfalls nicht aus. Auch die allerjüngste Arbeit über Castagno verhält sich sehr schweigsam über die Herkunft von dessen malerischem Stil. H. Siebenhüner hat in seiner ausgezeichneten Untersuchung „Über den Kolorismus der Frührenaissance“ die Rolle Castagno's doch viel zu negativ umschrieben, wenn er, über „den starken Rückschlag der Farbauffassung“ nach Masaccio's Tode sprechend, äußert: „Castagno strebt die unmittelbar plastische Gestaltung an und versucht es mit einem harten zerstreuten Licht, erreicht aber statt des Chiaroscuro Masaccio's einen schweren Linearismus“ (p. 68). Castagno's Farben haben gar nichts von dem Durchleuchtetsein von innen her, das Masaccio zum großen Maler macht. Seine erdhaften schweren Farben sind die Töne seiner Generation, es sind die Farben von Multscher, Witz, dem Meister der Darmstädter Passion und der Verkündigung von Aix, kurz aller derer, die von Geburt her im Gegensatz zum Weichen Stile stehen. Nur geht die Abwendung vom Weichen Stil bei Castagno nicht lautlos vor sich. Das Trebbio-Fresko ist erfüllt von dem Zusammenprall der neuen Farben mit dem zarten Schmelz des „gotico internazionale“. Ursprünglich, als die Blattbouquets in den Achtpässen des Grundes, als die Lehnen des Thrones der Madonna, als die Säume der Gewänder von Gottesmutter, Engel und Heiligen noch in Gold glänzten, muß dieser Kontrast des Strahlenden und des Dampfen noch viel größer gewesen sein.

Die ganz neue Rolle, die Castagno den Changeants zuweist, sollte bald einmal von einem Kenner untersucht werden. In seiner mittleren Zeit, besonders in dem Zyklus der Uomini famosi, macht der Maler von diesem Kunstmittel einen verzweifelt starren Gebrauch, in seine letzten Werken verwendet er mehr malerische Phantasie darauf. Durch die Abnahme der Fresken des Obergadens im Refektorium von Sa. Apollonia, durch die Veränderung der Legnaja-Fresken bei der Reinigung sind überhaupt völlig neue Voraussetzungen für die Castagno-Forschung geschaffen worden, die jetzt erst recht eigentlich beginnen kann. Die kürzlich aufgetauchte Idee, an den Passionsszenen sei eine zweite Hand beteiligt, die ihre Schulung im Umkreis des Piero della Francesca erfahren habe, ist so unglücklich, daß sie hoffentlich nicht lange leben wird. Uns scheint im Gegenteil die Einheitlichkeit von Passionsszenen und Abendmahl durch die Ausstellung erneut bekräftigt.

Durch die Abnahme dieser Fresken liegen nun auch die Pinselvorzeichnungen Castagno's auf die Wand in Sa. Apollonia frei. Es wird sich kaum lohnen, großes Auf-

heben von ihnen zu machen. Seit nämlich die Fresken selbst nach ihrer Ablösung von der Wand in unsere Augennähe gerückt sind, sieht man, daß für alle Teile des Freskos die Vorbereitung durch den Karton erfolgt ist. Die Pinselvorzeichnungen sind also praktisch unnötig, offenbar hat Castagno — oder haben seine Auftraggeber — auf sie noch nicht verzichten wollen, und so laufen denn das Jahrhundert alte und das erst seit 10 Jahren neu eingeführte Verfahren zeichnerischer Vorbereitung nebeneinander her. Aber offenbar ist diese flüchtige Pinselvorzeichnung dem Castagno zu langweilig geworden, die ja Interesse für ihn nur als Mittel zur Wandaufteilung im Großen, aber nicht mehr als Binnenzeichnung oder als Detailfestlegung besitzen konnte. Für die Figur des auferstandenen Christus hat Castagno, da sein Karton offenbar sehr genau war, auf die Pinselzeichnung verzichtet und sich auf die Angabe einer Hand beschränkt, die als Orientierungspunkt beim Auflegen des Kartons dienen soll. Vollendet klar ist bei dem Rimini-Fresko mit dem hl. Sigismund von Piero della Francesca die Vorbereitung durch den Karton zu beobachten. Man gewahrt vor allem, wie wenig sich Piero an seinen eigenen Karton gehalten hat, indem er an zahlreichen Stellen mit der Farbe über die gepausten Grenzen hinausging.

Die Überraschung der Ausstellung bilden nicht die Pinselvorzeichnungen, sondern die Glasfenster aus dem Tambour der Florentiner Domkuppel, Geburt und Auferstehung Christi von Uccello, Beweinung von Castagno, die in einem abgedunkeltem Saale bei künstlichem Lichte ihre Strahlkraft entfalten. Man sieht sie nun zum ersten Male aus der Nähe, denn selbst vom inneren Umgang des Kuppel-Tambours aus blieb der Abstand zu den Glasfenstern doch sehr beträchtlich. Es erweist sich nun, daß der Erhaltungszustand der Fenster außerordentlich unterschiedlich ist. Am zurückhaltensten muß man vorläufig Uccellos Auferstehung beurteilen, die in ihrer farbigen Haltung vollständig von den beiden anderen Fenstern abweicht. Wir können es uns nicht anders vorstellen, als daß der Mantel des Auffahrenden ursprünglich weiß war, und daß er erst im 19. Jhdt. mit einer rußartigen schwarzen Farbe ganz überstrichen wurde. (Auch I. Pope-Hennessy, Uccello, London, 1950, p. 145 hat seine Zweifel an dem Erhaltungszustand der Figur Christi geäußert.) Der Kopf des schlafenden Wächters am linken Bildrand ist intakt, wie die Oxydation auf den alten Scheiben beweist, während das Antlitz des Soldaten rechts erneuert zu sein scheint. Auch Teile der Brustpartie Christi und des Kopfes sind offensichtlich ergänzt. Sehr viel erfreulicher sehen die beiden anderen Fenster aus, an denen in früheren Jahrhunderten sehr viel geflickt worden ist, wie allein der heutige Zustand der Köpfe auf der Geburt Christi beweist, durch die viele Bleistege laufen, während zu allen Zeiten die Glasmaler den Kopf möglichst auf eine einzige Scheibe malten. Immerhin sind Köpfe und Konturen der Tiere in dem Geburts-Tondo ganz intakt. Das von Castagno entworfene Fenster hat entschieden am meisten von seiner persönlichen Handschrift mitbekommen. Der Meister muß mit dem Glasmaler in einem engen Werkstattkontakt gestanden haben. Die stark verkürzt gesehene Köpfe der beiden stehenden männlichen Heiligen unter dem Kreuz nämlich sind typische Physiognomien Castagnos. Nur der Kopf am linken Bildrand scheint ganz neu zu sein. Der Katalog der Ausstellung spricht sich leider über den Erhaltungszustand der Glasgemälde nicht aus.

Harald Keller

SANTIAGO IN DER KUNST

Bemerkungen zu einer Ausstellung in Madrid

(Mit 1 Abbildung)

Im Beginn des Heiligen Jahres von Santiago de Compostela hat die Sociedad Española de Amigos del Arte in Madrid eine Ausstellung veranstaltet, die der besonderen Bedeutung des hl. Jakobus für die spanische Kunst gewidmet ist. Dazu wurde vor allem dank der Organisation von Sánchez Cantón der kaum bekannte Besitz kleiner Museen des Landes und etlicher Privatsammlungen herangezogen, der allerdings auch das Festhalten an einigen kühnen Behennungen verlangte. So wird etwa das als Velazquez katalogisierte Kinderdoppelbildnis dem Villacis gehören, da es weitgehend mit den Bildnissen dieses Meisters im Museum zu Murcia übereinstimmt.

Der Apostel Jakobus, der ältere Bruder des Evangelisten Johannes, hat nach der spanischen legendären Tradition auf der Pyrenäenhalbinsel das Evangelium verkündet. St. Jakob in der Kunst ist für Spanien ein Heiliger in zweifacher Gestalt: er tritt als wandernder Pilger auf, aber auch, und zwar schon früher, erscheint er als himmlischer Streiter hoch zu Roß. Im hohen Mittelalter nur Apostel mit dem Buch, wird Jakobus seit dem 14. Jahrhundert als Pilger dargestellt, mit den Muscheln an Mantel und Hut, mit der Reisetasche, dem Pilgerstab und der Trinkflasche. Das wunderbare Eingreifen des berittenen Santiago in der Schlacht gegen die Mauren bei Clavijo wird in der Malerei seit dem 15. Jahrhundert dargestellt und ist bis ins 18. Jahrhundert zu verfolgen, wofür das Fresko des Corrado Giaquinto im Eingang der Schloßkapelle zu Madrid zeugt, dessen frischer Entwurf in der Ausstellung zu sehen war.

Nur die spätmittelalterlichen Darstellungen des Heiligen waren auf der Ausstellung zahlreich vertreten. Unter den Bildwerken ragte die polychrome Schnitzfigur mit dem Wappen der Enriquez am Sockel hervor, vermutlich aus einer toledaner Werkstatt um 1470—80. Unter den Gemälden aus der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts fiel das niederländische Teilstück eines Retabels, vielleicht aus der Predella, auf, mit der Halbfigur des Jakobus in Pilgertracht und mit einer Muschel am Hut, auf die sich eine Fliege gesetzt hat. Das Gemälde war als Jan Joest von Kalkar angegeben, der 1505 die Altartafel für den Bischof von Valencia geschaffen hat, doch wurzelt der Stil dieser schulterlosen Figur mit dem langnasigen, melancholischen Gesicht in einer früheren Schicht. Ein älterer Nachfolger des Geertgen tot Sint Jans dürfte sie gemalt haben.

Nicht im Katalog vermerkt, da erst nachträglich der Ausstellung zugekommen, war die stattliche Tafel eines unbekannten niederländischen Meisters um 1480 (Abb. 1). Der Kreuzigung Christi sind hier die Heiligen Hieronymus und Santiago neben Maria und zu Seiten des Johannes die Heiligen Magdalena und Katharina beige stellt. Vor ihren Schutzpatronen knien auf der heraldisch rechten Seite fünf Männer, auf der anderen Seite eine Frau und vier Mädchen, also im Ganzen eine neunköpfige Stifterfamilie. Was dem Gemälde die ungewöhnliche kunstgeschichtliche Bedeutung gibt, ist der Zusammenhang mit einem der Bahnbrecher der altniederländischen Malerei. Der Meister muß die Kunst Hugos van der Goes in der Zeit, als der Portinari-Altar

entstand, gut gekannt haben. Die weite, freiräumliche Anlage mit der tief bildeinwärts gerückten Kreuzigungsgruppe, die locker stehenden Heiligen und die bei allseitiger Umgreifbarkeit jeder Einzelfigur in räumlich klaren Abständen vorgezogenen Gruppen der knieenden Figuren sprechen allein schon dafür. Die Zusammenordnung von Heiligen und Anbetenden bekundet den Eindruck der großartigen Gestalten auf den Flügeln des Portinari-Altars. Allerdings ist der landschaftliche Hintergrund mit den Wolken weitgehend übermalt, aber die Figuren sind, von einigen Verletzungen durch das Reißen der Holztafel abgesehen, vorzüglich erhalten und von spezifisch malerischer Schönheit. Der Akt zeigt nicht die seitlich gewinkelten Beine von Rogier und seiner Nachfolge, sondern leicht vorstoßende Kniee. Er ist vielstufig durchmodelliert und zeigt die für Goes charakteristische Mittelfurche von der Halsgrube bis über den Bauchschild herunter.

Die Farbigkeit ist gewählt und von vornehmem Klang. Die männliche Stiftergruppe beginnt links mit dem tiefen Violett des jungen Beters und führt über das Braun in der Mönchskutte zum Blauschwarz des Vaters. Zwischen dem leuchtenden Zinnober des Hieronymus und dem Ultramarin Marias nimmt der Mantel des Jakobus das Violett heller gebrochen wieder auf über moosgrünem Untergewand. Die durchweg dunkel gekleidete Frauengruppe steht vor der Folie lichter und glühender Farben: Johannes in karminrotem Mantel über weinrotem Gewand, Magdalena in quellendem, bläulich geschattetem Weiß zwischen den tiefblauen Rändern des weit geöffneten Mantels und schließlich Katharina in krapprotem Goldbrokat mit moosgrünem Jäckchen und lila Ärmeln. Die charaktervollen Physiognomien der Männer und die mit kühlen zarten Schatten modellierten bekümmerten Gesichter der Frauen können in ihrer Feinheit nicht nach der Fotografie beurteilt werden. Die strenge Feierlichkeit dieser Kreuzigung bewahrt viel von der Atmosphäre des Hugo van der Goes, und da von diesem Meister eine Kreuzigung nicht bekannt ist, wird die Forschung der altniederländischen Malerei an diesem Gemälde in Spanien künftig nicht vorbeigehen können.

Kurt Gerstenberg

MITTELALTERLICHE BUCHMALEREI AUS WESTFALEN

(Mit 2 Abbildungen)

Zur Ausstellung des Städtischen Gustav-Lübcke-Museums in Hamm

Der Titel der Ausstellung deutet schon an, daß diese sich ein nicht ganz scharf umrissenes Ziel steckt. Nicht die „westfälische Buchmalerei“ des Mittelalters soll zur Anschauung gebracht werden — denn es ist durchaus fraglich, ja unwahrscheinlich, daß es so etwas überhaupt gibt — sondern Werke der mittelalterlichen Schreibkunst und Illumination, die sich, oft recht zufällig, in Westfalen erhalten haben, oder aber solche, deren Herkunft aus dem Lande sicher ist. So begegnen, vor allem aus dem Spätmittelalter, viele niederländische Handschriften in der Ausstellung, gelegentlich sogar italienische. Dabei ist die Provenienz vieler Bücher und Einzelminiaturen durchaus ungeklärt, eine Tatsache, an der auch der von Herbert Zink zusammen mit Doro Kluge sorgfältig bearbeitete Katalog keinen Zweifel läßt. Insgesamt sind mehr als

120 Werke zusammengetragen, 35 Abbildungen des Kataloges vermitteln eine Vorstellung von dem weithin unbekannten, vielfach noch unpublizierten Stoff.

Die Probleme beginnen gleich bei den frühesten Handschriften von künstlerischem Rang, den beiden Evangelien aus dem Stifte Freckenhorst (Nr. 3—4). Sicherlich datiert sie der Katalog, der bisherigen Meinung folgend, zu spät, wenn er sie in den Anfang des 12. Jahrhunderts setzt. Was zunächst den noch heute in Freckenhorst aufbewahrten Codex angeht, so bemerkt der Katalog mit Recht, daß die beiden reichen Schmuckblätter in Gold und Purpur, die das Matthäus- und Johannes-Evangelium einleiten, nachträglich eingefügt sind. Sie sprechen deutlich den Stil des 12. Jahrhunderts. Der ursprüngliche Bestand aber, vor allem die Darstellungen der Evangelisten Lucas und Johannes gehören noch in den Bereich des Ottonischen, die etwas derbe Zeichnung spricht für ein lokales Skriptorium. Ganz andersartig, auf höherer Stufe, in weich verfließendem Farbschmelz, die Evangelisten und der thronende Christus des anderen Freckenhorster Evangeliums, des sogenannten Codex Aureus (Abb. 2). Wir möchten die Frage der Priorität hier nicht entscheiden, sie wäre Gegenstand einer besonderen Untersuchung.

Die Helmarshausener — von Boeckler teilweise nach Corvey gesetzten — Handschriften des 12. Jahrhunderts entstammen der ältesten „Schule“ der Buchmalerei auf westfälischem Boden. Leider waren nur wenige der kostbaren Codices, über die Franz Jansen (Hildesheim 1933) erschöpfend gehandelt hat, für die Ausstellung erreichbar. Immerhin vertritt das Fraternitätsbuch des Klosters Corvey von etwa 1160 (Nr. 8) den klassischen, ein Evangelium der Bibliothek von Wolfenbüttel von 1194 (Nr. 9) den fast virtuoson späten Stil der Gruppe.

Das 13. Jahrhundert ist, soweit das die Ausstellung ausweist, arm an bedeutenden Leistungen. Man merkt sich ein wohl schon um 1200 entstandenes, leider schlecht erhaltenes Kanonblatt des Paderborner Diözesanmuseums (Nr. 14) und die vorzüglich geschriebene, wenn auch sehr sparsam illuminierte Bibel, die aus dem waldeckischen Kloster Berich stammt (Nr. 19). Im frühen 14. Jahrhundert begegnen die sehr schönen Miniaturen aus einer Weltchronik, die der Katalog versuchsweise nach Flandern setzt (Nr. 24—27). Sie gehören zu einem großen Bestand solcher, von den skrupellosen Sammlern des 19. Jahrhunderts ausgeschnittenen Bilder, den das Landesmuseum Münster besitzt. Bei diesen und auch bei den Blättern, die dem Hammer Museum gehören, zeigt sich, daß unter den geplünderten Handschriften viele sind, die nicht dem Lande entstammen. Aus der gleichen Zeit sind die ersten Handschriften aus dem Dominikanerinnenkloster Paradiese bei Soest erhalten, die heute die Düsseldorf Bibliothek verwahrt (Nr. 29—30). Alfred Stange hat sie im ersten Bande seiner Deutschen Malerei der Gotik nicht sehr positiv beurteilt, doch scheinen uns einige Einzelblätter aus einem Antiphonale (Nr. 28), von denen eines eine knieende Dominikanerin zeigt, der gleichen Klosterwerkstatt zu entstammen und ein günstigeres Bild zu geben. Vorzüglich ist weiterhin ein um 1360 in Paradiese entstandenes, mit ornamental Initialen reich verziertes Graduale aus der Propsteikirche in Dortmund, als dessen Schreiberin sich die Schwester Elisabeth von Lünen ausgibt (nicht im Katalog).

Im Kloster Paradiese können wir einmal ein Skriptorium von 1300 bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts verfolgen. Die bedeutendste Leistung ist wohl das Graduale des frühen 15. Jahrhunderts (Nr. 42), über dessen konradische Miniaturen jüngst Eberhard Galley (Westfalen 1953, S. 19) gehandelt hat. Hier läßt sich die Einwirkung des Frühstils Konrads von Soest klar nachweisen, derselben Hand wird auch die Auf-er-stehung des Missale von Ostenfelde (Nr. 43) zuzuschreiben sein, dessen Entstehung in Paradiese also zu vermuten ist. Interessant zu beobachten, wie dann um die Mitte des Jahrhunderts die kultivierte Malerei, teilweise in denselben Handschriften, in volkskünstlerisch derben, dabei vielfach ikonographisch ungewöhnlichen Initialen ausklingt — augenscheinlich Laienarbeit der gelehrten Schwestern.

Die wertvollste westfälische Miniatur des frühen 15. Jahrhunderts in Westfalen bleibt aber das Kanonblatt des Landesmuseums Münster (Nr. 45), das Max Geisberg im Preußischen Jahrbuch 1932 bekanntgemacht hat. Man nennt zwar hier nicht mehr den Namen Konrads, doch dürfte das Blatt in seinem nächsten Umkreis entstanden sein. Dagegen bewährt sich der Zusammenhang dieser Kreuzigung mit den Kanonblättern von Ostenfelde, Menslage, Nienborg (Nr. 44, 46, 47), wie ihn Eberhard Crusius (Westfalen 1950, S. 7) zu kombinieren versucht hat, in der Ausstellung nicht. Hier sind doch Werke von durchaus verschiedener Stilherkunft und Qualitätsstufe miteinander in Verbindung gebracht.

Gegenüber diesen vielfach nur provinziellen Leistungen gehört das aus der münsterischen Dombibliothek stammende Missale (Nr. 40) zu den schönsten Handschriften dieser Zeit (Abb. 3). Das Kanonblatt, viele der Initialen sind von einer Feinheit der Durchführung, daß Entstehung in einer westlichen Werkstatt von vornherein wahrscheinlich ist. Während der Katalog kölnische Herkunft vermutet, hat Alois Bömer (Mittelalterliche Handschriften, Festgabe für H. Degering, Leipzig 1926, S. 29) bereits mit Recht auf die engen Beziehungen der Handschrift zu den Miniaturen des bekannten Utrechter Karthäuserklosters, insbesondere zu dem Gebetbuch in Cambridge hingewiesen. Entstehung in dieser Werkstatt wird dadurch sehr wahrscheinlich, allerdings erscheint die Datierung Bömers: um 1435 trotz der niederländischen Parallelen reichlich spät. Eine Spezialuntersuchung des bedeutenden Buches, das sich übrigens bereits im 16. Jahrhundert im Besitz eines münsterischen Bischofs nachweisen läßt, wäre sehr erwünscht.

Auf hoher Stufe steht weiter das aus Kloster Frenswegen bei Nordhorn stammende, auf das Jahr 1430 datierte Speculum virginum (Nr. 49), jetzt im Besitz des Fürsten Bentheim-Steinfurt. Es handelt sich um ikonographisch seltsame, aquarellierte Federzeichnungen, deren Entstehung man sich ebenfalls am ersten in den Nordniederlanden vorstellen möchte. In einen ganz anderen Zusammenhang gehört dagegen das Memorienbuch der Johanniterkommande Burgsteinfurt (Nr. 50), das vor 1445 entstanden sein muß. Die großformatige Darstellung zeigt eine Begräbniszeremonie des Ordens, auf dem Gegenblatt überraschend eindringlich einen toten Johanniter im Sarge. Beides kann unmöglich in Westfalen geschaffen sein, man denkt vielmehr an einen Wandermaler oder auch einen weitgereisten Ordensritter, der vielleicht aus Italien kommt.

Es ist seltsam, daß die bedeutende nachkonradische Malerei Westfalens, die Kunst

des Koerbecke und der Meister von Schöppingen, Iserlohn, Liesborn keinerlei Spiegelung in der Miniaturmalerei findet. In dieser Spätzeit hat sich eben augenscheinlich die Buchkunst bereits ganz auf einige Werkstätten spezialisiert, die ohne Verbindung sind mit dem, was rings um sie in der „großen“ Malerei geschieht. Eine dieser Werkstätten ist die des Fraterherrenhauses in Münster, in der Ausstellung vielfach mit ihren sehr unterschiedlichen, bis ins 16. Jahrhundert reichenden Leistungen vertreten. Das früheste Beispiel dürfte das auf 1425 datierte Missale von Nienborg (Nr. 47) sein. Bei den späteren Werken ist der enge Anschluß an niederländische Vorlagen kaum zu verkennen.

Ein weiteres Zentrum der Buchmalerei befand sich in Kloster Böödeken bei Paderborn. Der Katalog weist mit Recht darauf hin, daß eine Augustinushandschrift aus Böödeken (Nr. 61), die 1462 datiert ist, aufs engste verwandt ist mit zwei Predigtbüchern (Nr. 62—63), die aus Kloster Frenswegen stammen. Man muß schon annehmen, daß in Böödeken auch für entfernt gelegene Klöster gearbeitet wurde.

Den Großteil der spätgotischen Handschriften aber stellen die zierlichen Gebetbücher, ihre niederländische Herkunft ist meist offensichtlich. Die genaue Einordnung erscheint bei der oft doch nur geringen Qualität nicht immer leicht, hier fehlen weiterhin noch die Vorarbeiten. Das reichste Beispiel, schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden, prunkvoll, aber werkstattmäßig ausgeführt, gehört dem Freiherrn von Heereman-Zuydtwyk auf Schloß Surenburg (Nr. 117).

Es sei noch vermerkt, daß die Ausstellung eine Reihe von Ablassbriefen zusammengetragen hat, die aus westfälischen Kirchen und Klöstern stammen und zeitlich vom 14. Jahrhundert bis zum Jahre 1503 reichen (Nr. 33—37, 123). Beim Vergleich dieser Stücke muß man doch wohl annehmen, daß ihre oft sehr routinemäßig ausgeführten Miniaturen mit der Schrift zusammen in den päpstlichen Kanzleien entstanden sind. Es ergeben sich keine Anhaltspunkte dafür, daß sie in heimischen Werkstätten illustriert sein könnten, wie das vermutet wurde.

Mit berechtigtem Stolz kann Herbert Zink, der Veranstalter dieser Ausstellung, im Vorwort des Kataloges darauf hinweisen, daß hier zum ersten Male seit der bekannten Ausstellung des Altertumsvereins von 1879 in Münster der Besitz Westfalens an Werken der mittelalterlichen Buchmalerei zusammengetragen sei. Um so bedauerlicher, daß bei dieser wissenschaftlichen Zielsetzung die Initiative des Hammer Museums nicht allseits die gleiche Unterstützung der öffentlichen und privaten Besitzer gefunden hat. Wegen vieler Absagen gerade wichtiger Werke ergibt sich doch kein auch nur einigermaßen vollständiges Bild. Um nur ein paar Beispiele zu nennen, fehlen der aus Meschede stammende, nach heutiger Auffassung in Köln entstandene Hitda-Codex in Darmstadt, der Codex Gisle in Osnabrück, das Nequam-Buch des Soester Stadtarchivs. Letzteres, die wesentlichste Profanhandschrift des Mittelalters in Westfalen, kann nur unzureichend durch das wenig später entstandene Rechtsbuch der Stadt Herford (Nr. 32) ersetzt werden. Trotzdem ist zu hoffen, daß die Hammer Ausstellung mit den zahlreichen Problemen, die sie stellt, im Bereich der Forschung ihre Früchte trägt.

Paul Pieper

GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG J. M. ROTTMAYRS IN DER SALZBURGER RESIDENZ-GALERIE

(Mit 1 Abbildung)

Der Erfolg jeder Ausstellung spätbarocker Malerei hängt ab von dem Vermögen, den geistigen, räumlichen und funktionellen Gesamtzusammenhang, in dem allein das Kunstwerk dieser Epoche seinen Ort hat, mit adäquaten Mitteln in den Blick zu rücken, denn nur inmitten dieser Beziehungen läßt sich dann Persönliches vom Allgemeinen, Wesentliches vom Zufälligen scheiden. Gestaltung und Katalog der Gedächtnis-Ausstellung, welche Land und Stadt Salzburg für J. M. Rottmayr in den Prunkräumen der Residenz (Juni/August) veranstaltet hatten, bewiesen, daß ein Erfolg in diesem Sinne zugleich auch der richtige Weg ist, die Schönheit dieser Kunst aufzuzeigen. Die Salzburger Residenz mit Rottmayrs Fresken von 1689 (Karabiniersaal) und den gleichzeitigen und späteren Deckenbildern in den Prunkräumen — an sich ein idealer Ort für diese Ausstellung — zwang zu einem maßvollen Kompromiß in der Hängung von 46 Gemälden verschiedenen Formats mit der ursprünglichen Raumausstattung, was auch vollends gelungen ist. Zum ersten Male waren alle dem Künstler zugeschriebenen Handzeichnungen mit Ausnahme der verschollenen und de facto nicht erreichbaren Blätter versammelt. Photographische Aufnahmen von Rottmayrs Fresken, alte Stiche und Urkunden gaben dann Hinweise auf den Gesamt-sinn dieser Kunst, der in einem vorzüglichen Katalog (mit 37, leider etwas mäßigen Abbildungen) in knapper Darstellung wesentlicher Gesichtspunkte nochmals erläutert wird, wobei die präzise, glänzende Darstellung der „Inhaltlichen Gestaltungsprinzipien in den Deckenmalereien“ Rottmayrs von W. Mrazek besonders hervorgehoben zu werden verdient.

Im Gesamteindruck der Ausstellung dominiert über alle Verschiedenheit zeitlicher Entstehung (hl. Rupertus 1691, Kat. A 12 und hl. Nikolaus, 1730, Kat. A 46), über die Grenzen der Gattung hinweg (Deckenbilder, Altarblätter, Farbskizze und Handzeichnungen) die ausgeprägte Gleichartigkeit der Rottmayrschen Bildform. Ihr „Archetypus“ tritt bereits früh rein in Erscheinung (Entwurf zum Passauer Martyrium der hl. Agnes, Kat. B 1, 1693), bleibt stets gegenwärtig (Martyrium des hl. Bartholomäus aus Raitenhaslach von 1697, Kat. A 24) und bestimmt auch komplizierte Darstellungen, so z. B. das Altarblatt mit der hl. Sippe in der Salzburger Kajetanerkirche von 1708. Bis in die fleckige, zentripetale und zentrifugale Pinselschrift des Malers läßt sich das typische Formempfinden Rottmayrs beobachten. Aber erst durch eine erstaunliche Sicherheit in der rhythmisierenden Variation des Typus wird diese Bildform — vor allem für die monumentale Deckenmalerei — leistungsfähig und entwicklungsgeschichtlich bedeutsam. Das Rottmayrsche Kuppelfresco (Frainer Schloß 1695, Salzburger Dreifaltigkeitskirche, Wiener Peters- und Karlskirche) wirkt nicht vorbildlich durch kompositionsgeometrische Festlegung, sondern durch seine Anpassung an die besondern Gegebenheiten: Größe des Bildfeldes, Charakter der Architektur, Ausdrucksgehalt des Raumes. Erzählerische Momente, perspektivische Architektur- oder Landschaftskulissen umgeht der Künstler, wenn irgend möglich, da ihn diese festlegen und sein rhythmisches Konzept verwirren.

Was die Bildform lehrt, zeigt auch die Betrachtung ihres Entstehungsprozesses. Anlässlich der Reinigung der Fresken im Karabiniersaal fiel bereits auf, daß hier der Maler ohne Quadrierung und mit ganz sparsamer Vorzeichnung gearbeitet hatte (frdl. Mitteilung von Herrn Landeskonservator Dr. Hoppe). Aus demselben Vertrauen in die rhythmisierende Fähigkeit der Hand und des Auges erklärt sich auch die — oft gleichzeitige — Wiederholung desselben Motivs in verschiedenem Format, die für Rottmayr geradezu symptomatisch ist. So spiegeln sich z. B. die Raitenhaslach'schen Altarbilder (1697/98) in dreierlei Format wieder: 82×41 cm (hl. Sebastian, hl. Bartholomäus, hl. Ausanias; zu einem Triptychon vereinigt vom Kunstverein München 1913 als Nr. 135 ausgestellt); $118 \times 82,9$ cm (hl. Sebastian im Germ. Nat. Museum in Nürnberg, GM 1189) und 240×120 cm (Raitenhaslach, Kat. A 24, 25, 26, 27). Es ist bedauerlich, daß gerade diese uns durch Zufall erhalten gebliebenen Paradebeispiele gleichzeitiger Variationskunst in der Ausstellung nicht nebeneinander versammelt waren.

Auch die farbige Gestaltung steht bei Rottmayr unter dem Gesetz rhythmisierender Variation. Von Rot, Blau und Gelb in ungebrochener, schwerflüssiger Leuchtkraft ausgehend, arbeitet der Maler zeit seines Lebens daran, diese Farb-„Soli“ zu differenzieren. Wie systematisch er dabei seit etwa 1695 vorgeht, zeigt das kleine Gemälde mit dem lehrenden Jesus im Tempel (1697, Kat. A 23). Die drei Grundfarben werden hier der Reihe nach und nebeneinander in ihrem Raum-, Eigen- und Lichtwert regelrecht „ausprobiert“. Die erfolgreichen Ergebnisse derartiger Experimente sind dann in den nächsten Jahren zu beobachten, wofür der Tittmoninger Engelsturz (1697, Kat. A 21) ein frühes, das kleine Andachtsbild mit der hl. Familie im Schlafzimmer der Residenz ein glänzendes Beispiel ist. Es ist evident, daß eine so geartete Kunst sich sinnvoller als Entfaltung (von einem Zentrum her), denn als Entwicklung (von etwas her auf etwas zu) begreifen läßt, so daß Wesensfragen in den Vordergrund rücken. Ihre Lösung liefert aber erst tragfähige Grundlagen für das Verständnis der kunstgeschichtlichen Bedeutung dieses Malers wie auch für die Abgrenzung seines Werkes gegenüber anderen. Nicht der Eklektizismus an sich, sondern das Ziel dieser Auswahl unterscheidet Rottmayr von andern Zeitgenossen (D. Saiter, J. Wolf) und von Italienern; nicht das Vokabular, sondern die Syntax seiner Kunst ist verschieden von der eines C. Loth.

Derartigen Forschungen bietet sich in der Beurteilung von Rottmayr's Handzeichnungen eine Möglichkeit vielseitiger Bewährung. Denn die 20 ausgestellten Blätter, vermehrt um zwei Kompositionsentwürfe Beduzzis für Melk, fordern von sich aus eine erneute Überprüfung einzelner Zuschreibungen. Die Bedingungen dafür sind nun besonders günstig, da die bisher für Rottmayr unzweifelhaft gesicherten Blätter der Albertina in Wien: Entwurf zum Altarblatt der Wiener Peterskirche von 1714 (Kat. B 3), zwei Entwürfe für Pommersfelden von 1715/16 (von Knab als solche erkannt, Kat. B 4 und 5) und zwei Kompositionsentwürfe von 1723 (Kat. B 6 und 7), durch zwei frühe Blätter (Entwurf von 1693 zum Passauer Dombild mit dem Martyrium der hl. Agnes, Kat. B 1 und Entwurf für das Altarblatt der Salzburger Joh. Spitalskirche, Martyrium der hl. Barbara, Kat. B 2 — *Abb. 4*) vermehrt werden konnten.

B 2, ein prachtvolles Beispiel für Rottmayrs typische Bildgestaltung und für seine Handschrift, die der Ref. bei Herrn Notar H. Demeter in Dachau kennen lernen und bestimmen durfte, erhält noch besonderen Wert für die Klärung der komplizierten Entstehungsgeschichte der beiden Altarbilder in der Joh. Spitalskirche in Salzburg, eine Aufgabe, die an anderer Stelle gelöst werden soll. — Mit derselben Selbstverständlichkeit, mit der sich die genannten, meist aquarellierten Federzeichnungen zu einer einheitlichen Gruppe zusammenschließen, isoliert sich nun eine andere Gruppe, vor allem eine Reihe von Rötzelzeichnungen (B 9, 10, 11 und 13 im Kat.) und zwei aquarellierte Federzeichnungen (Kat. B 8 und 19). B 19, eine Allegorie der Lauterkeit darstellend, muß m. E. schon allein deswegen aus dem Werke Rottmayrs ausscheiden, weil das Blatt kaum vor 1730 entstanden ist (Barth. Altomonte?). Die pausbäckige Zeichnung B 8 (Perseus und Andromeda) mit ihrer liebenswürdigen Zerstreutheit (landschaftl. Staffage) unterscheidet sich gerade in diesen Zügen, aber auch in der Aquarellierung von unserem Maler. Sehr interessant sind Ähnlichkeiten mit dem Zeichnungsstil M. Altomontes, welche B 15 (Allegorie des Ruhmes, Salzburg Museum) kennzeichnen, obwohl an einer Zuweisung an Rottmayr nicht zu zweifeln ist. Das Blatt ist wohl in der Zeit einer Salzburger Zusammenarbeit beider, 1710/14, entstanden. Blatt B 1 a, die Immakulata darstellend, spiegelt, wie das gleichzeitige (1697) Ölbild lehrt (Kat. A 22), eine Komposition Rottmayrs, ist aber von S. Faistenberger ausgeführt. Die Zuweisung von B 18 an Rottmayr wäre vielleicht verständlicher geworden, wenn die Blätter aus der Sammlung Liechtenstein erreichbar gewesen wären. Während die Rötzelzeichnung mit dem letzten Abendmahl (Kat. B 12) die Hand unseres Meisters recht farblos (um 1697, vgl. Kat. A 23) erkennen läßt, ist diese in der prachtvollen Bleigriffelzeichnung mit Tuschlavierung aus dem Ferdinandeum in Innsbruck (Judith, Kat. B 16, Gegenstück mit David in der Slg. Suida) zweifelsfrei und in machtvoller Steigerung ihrer charakteristischen Züge erkennbar.

Die physiognomische Wucht der besten dieser Blätter und die persönliche Kraft, mit der hier die farbige Gestalt der Gemälde vorgebildet wird, läßt erwarten, daß die Farbskizze, der in Öl ausgeführte Bozzetto im Werke Rottmayrs eine bedeutende Rolle spielt. Allein, nur wenige Farbskizzen sind bisher von dem Maler bekannt; Einzelnes ist verschollen (Baron Bruckenthalsches Museum Hermannstadt), von dem Wenigen war nur ein einziges Beispiel in Salzburg zu sehen (Kat. A 3, Museum Mainz, übereinstimmend mit dem Deckenbilde im Gesellschaftszimmer der Salzburger Residenz), welches aber offenbar nicht dem ausgeführten Gemälde vorausgeht, sondern dieses vielmehr voraussetzt: das Bild ist eine Replik, vielleicht anlässlich der Renovierung des betreffenden Deckenbildes, 1711, entstanden.

Eine kleine Sensation der Salzburger Ausstellung bildete das mäßig große Altarbild mit der thronenden Madonna, den Heiligen Karl Borromäus, Nikolaus und Leopold aus dem Besitze des Fürsten zu Salm-Salm. Flankiert von der 1702 datierten Münchener Fassung des hl. Benno und dem Grazer Gemälde des gleichen Themas (sicherlich älter, aber in den Schattenpartien auch verputzt) erscheint hier ein voll signiertes und 1700 datiertes Werk Rottmayrs mit einer glänzenden Provenienz, das zudem noch durch deutliche Anklänge an Marattis berühmtes Gemälde in der Chiesa



Abb. 1 Nachfolger des Hugo van der Goe: Kreuzigung mit Heiligen und Stiftern.
Soria, Slg. Herreros de Tejeda.



Abb. 2 Codex Aureus aus Stift Freckenhorst. Münster, Staatsarchiv



Abb. 3 Missale. Münster, Universitätsbibliothek.



Abb. 4 J. M. Rottmayr: Martyrium der hl. Barbara. Kompositionsentwurf.
Dachau, Privatbesitz.

Nuova in Rom (Maria mit Karl Borromäus und hl. Ignatius, 1685 für Orazio Spada gemalt) interessant ist, bisher aber völlig unbekannt blieb. Allein, der Zustand der Oberfläche (Craquelée!) und die farbige Gesamthaltung lassen eine vorsichtige, aber entschlossene Reinigung des Bildes doch ratsam erscheinen. Sollte sich dann das Bild (Kat. Nr. A 29, Abb. 19) von oben bis unten als alt erweisen, würde es im Werke Rottmayrs eine ähnliche Ausnahmestellung einnehmen wie seine Signatur unter den zahlreichen bisher bekannten des Meisters.

Mag an solchen Einzelfragen die anregende Wirkung, welche die Salzburger Gedächtnis-Ausstellung auf die Spezialforschung ausübte, deutlich werden, so liegt doch ihre vorbildliche Bedeutung in ihrer Zielsetzung, in der entschlossenen Verwirklichung und in der umsichtigen Gesamtgestaltung. Das kulturelle Verantwortungsbewußtsein der Salzburger Landesregierung, welche die Residenz-Galerie nach dem Kriege ohne programmatischen und personellem Aufwand zu einer kulturellen Institution von Format hat werden lassen, und die vielseitigen Fähigkeiten Franz Fuhrmanns, des uneigennütigen Gestalters, haben mit dieser Ausstellung einen erfolgreichen Beitrag zur Auferweckung barocker Kunst geleistet.

Erich Hubala

REZENSIONEN

LOUISE LEFRANÇOIS-PILLION et JEAN LAFOND, *L'Art du XIV^e Siècle en France*. Paris 1954, 254 S., 48 Tafeln.

Das kleine und handliche Buch von Louise Lefrançois-Pillion und Jean Lafond über die Kunst des 14. Jahrhunderts in Frankreich füllt eine Lücke aus, denn gerade dieses Jahrhundert ist von der französischen Kunstgeschichtsschreibung seit je stiefmütterlich behandelt worden.

Die Verf. des 1. Teils ist eine vielverdiente Forscherin um die mittelalterliche Kunst, und dieses Werk der 83jährigen ist ganz aus der Erfahrung und Liebe heraus, von jahrzehntelanger Beschäftigung mit den Denkmälern, geschrieben und zu einem leicht lesbaren Handbuch geworden, denn im Unterschied zu deutschen Werken dieser Art ist es geradezu unterhaltend formuliert. Allerdings: die Generation, der die Verf. angehört, macht sich in den Akzentsetzungen doch sehr bemerkbar. So umfaßt das Kapitel über die Architektur nur ganze 7 Seiten, wie wenn diese Architektur nur als „Fortsetzung, Anbau oder Reparatur“ älterer Bauten bzw. als in der Gestaltung gehemmt durch den Überfluß der Bauaufgaben im Jahrhundert zuvor gesehen wird. Welch andere Erkenntnis hatte etwa das der Verf. offenbar unbekannt gebliebene Buch von Lisa Schürenberg vermittelt!

Den Hauptumfang nimmt die Plastik ein. Die zeitliche Abgrenzung dieses „Stils der Kultstatue“ wird überzeugend bis 1270 zurückverlegt; detailliert sind die wichtigsten Denkmäler beschrieben (Auxerre, Sockelreliefs). Eine merkwürdige Beurteilung erfahren die Straßburger Skulpturen: „...manifeste en plusieurs détails un manque de goût“ (S. 48); einer der Westportalpropheten erscheint ihr (S. 56) als „un type germanique“ und in den nach ihrer Meinung unharmonischen Gesichtszügen als ein Selbst-

bildnis des Bildhauers. Wenn die Plastik des Straßburger Westportals aus der Zeit um 1275 dann auf „vor 1338“ angesetzt wird (S. 55), so müssen in Frankreich einige Jahrzehnte deutscher und Schweizer Forschung unbekannt geblieben sein — wie denn von deutschen Autoren nur W. Medding und Graf Witzthum (sic!) zitiert werden. Entsprechend werden auch die Propheten von Troyes um 50 Jahre zu spät auf 1310 —1320 datiert und unter „influences germaniques“ gesehen. — Zahlreiche gar nicht oder wenig bekannte Werke werden im Text besprochen, während in den wenigen Abbildungen nur die allgemein schon bekannten Skulpturen gezeigt werden.

Besonders liebevoll ist die Malerei behandelt: von der vorwiegend aus Quellen bekannten Monumentalmalerei (Großer Saal des Schlosses Vaudreuil für den Roi Jean mit dem Leben Caesars ausgemalt) bis detailliert zu den seit je berühmten und kostbaren illuminierten Handschriften.

Der 2. Teil des Buches von *Jean Lafond* ist der Glasmalerei gewidmet. Es war sehr berechtigt, dieses Kapitel einem zweiten Verfasser anzuvertrauen, und zwar dem besten und einzigen Kenner der Materie; denn die französischen Farbfenster des 14. Jhdts. sind von der älteren Forschung allzu sehr zu Gunsten der Glasmalerei des 12./13. Jhdts. in den Hintergrund gedrängt worden. Dabei besitzt auch diese Epoche bedeutende Meisterwerke von europäischem Rang: die Farbfenster von Evreux und Rouen! — Nicht ohne Grund ist dieser 2. Teil vom ersten auch typographisch (in kleinerem Druck) abgesetzt worden. Denn Lafond gibt hier in einer offenbar lückenlosen Bestandsaufnahme über das gesamte Frankreich als neue, ja neueste Forschung einen ersten Abriß — mit außerordentlich sorgfältigen Datierungen — dieser unbekanntesten Zeit der französischen Glasmalerei. Im Mittelpunkt stehen die normannischen Scheiben, jene Malereien in Silbergelb und Grau, Meisterwerke eines empfindsamen Farben- und Linienstils. Auffallend der Gegensatz zu den auf Gelbbraun gestimmten Farbfenstern von Chartres-St.-Pierre, in dem *kein* Silbergelb verwendet ist. Merkwürdig, daß auch in Frankreich — wie in Deutschland — das 3. Viertel des 14. Jhdts. ungewöhnlich arm an Denkmälern ist! —

Besonderes Augenmerk richtet Lafond stets auf die wohl durch die Diskussion um Königsfelden aktuell gewordene Frage nach dem Eindringen giottesker Architekturformen (die er um 1310 in St. Hymer-en-Auge, St. Denis, Chartres und Auxerre zu finden glaubt, so daß man seines Erachtens für Königsfelden nicht mehr die Wiener Tafelmalerei um den Klosterneuburger Altar zu bemühen brauchte). — Zwar ist die Zahl der Abbildungen gering, doch entschädigt die sehr anschauliche, vergegenwärtigende Beschreibung.

Ganz am Rande auch eine Bemerkung über die deutschen Farbfenster: Lafond meint (S. 225), daß die Imitation französischer Glasmalereien besonders in Deutschland üblich gewesen wäre. Dabei machen gerade die Bilder seines Buches so recht deutlich, wie bescheiden im 14. Jhd. die Berührungspunkte zwischen deutschen und französischen Farbfenstern waren und daß — wenn überhaupt — gerade im 14. Jhd. die deutsche Glasmalerei relativ unabhängig von französischen Anregungen Eigenes geschaffen hat.

Hans Wentzel

LUDWIG MÜNZ, Rembrandt's Etchings. Vollständige Ausgabe in zwei Bänden. London, Phaidon Press. Band 1: 338 S., 325 Abb. auf Taf., 73 im Text. Band 2: 232 S., 172 Abb. auf Taf., 74 im Text. DM 110.—.

Der erste Band des Werkes enthält eine Einleitung über Rembrandts Entwicklung und Vollendung als Radierer sowie das nach Münz gesamte eigenhändige Werk in soweit möglich originalgroßen Abbildungen — bei einer ganzen Reihe von Blättern auch von Zuständen —, auf deren Herstellung die größtmögliche Sorgfalt verwendet worden ist. Der zweite Band umfaßt eine Einführung in R.s Technik und den Katalog der Radierungen, der im ersten Teil R.s Arbeiten, im zweiten Teil die zweifelhaften und ausgeschiedenen Arbeiten (wiederum mit Abbildungen aller Stücke) bringt. Es folgen eine Konkordanz mit den neuen Nummern des Kataloges von Münz und denen der früheren R.-Kataloge, eine chronologische Tabelle der Radierungen, eine wertvolle Sammlung von Dokumenten zu R.s Radierungen und die allgemeine Bibliographie. Text und Katalog sollen eine Zusammenfassung der gesamten bisherigen Katalog- und Einzelliteratur und von deren Ergebnissen darstellen. Der Abbildungsteil der Schülerarbeiten trägt durch Vergleichsbeispiele anderer Blätter ein reiches Material zusammen. Der Text- und Katalogteil wurde mit Abbildungen von Vorzeichnungen zu R.s Radierungen sowie von Werken früherer und zeitgenössischer Meister großzügig ausgestattet, die nach Ansicht von früheren Forschern oder der von Münz als Vorstufen, Grundlagen oder Quellen für R. anzusehen sind. So stellt dieses Werk tatsächlich eine bisher in dieser zusammengefaßten und qualitativ voll ausgestatteten Form nicht vorhandene Ausgabe der Radierungen Rembrandts dar, für die Verlag und Autor gedankt werden muß. Hinzugefügt sei, daß die Bemerkung von George Biörklund in seiner Besprechung im Burlington Magazine 1954 (S. 155 ff.) — auf die im Folgenden noch zurückzukommen sein wird — über die Seltenheit des Vorkommens des Kataloges von A. M. Hind, der bisher letzten derartigen Ausgabe (2. Auflage 1923), dahin ergänzt werden kann, daß es nicht möglich war, in west-deutschen öffentlichen Bibliotheken ein Exemplar desselben zu erhalten.

Hind hatte in seinem Katalog (1912, 1923) alle Radierungen R.s chronologisch geordnet, während Mz. die Anordnung von Bartsch, Rovinski und Seidlitz abgeändert beibehält, mit strengerer Trennung nach Sachgebieten als bisher und innerhalb derselben chronologisch geordnet.

Die Rechnung geht Mz. aber nicht ganz auf, wenn, wie schon Biörklund betonte, z. B. in der letzten, recht bunten Gruppe „Genre und Allegorie“ auch Jan Uytenbogaert („Der Goldwäger“) Mz. 259 und der „Faust“ Mz. 275 untergebracht sind. Die Einführung der neuen Ordnung bringt für den Benützer zweifellos Schwierigkeiten mit sich, zumal wenn sich, wie unten anzuführen sein wird, Fehler in der Konkordanz eingeschlichen haben. Die nochmalige eigene Numerierung des Abbildungsteils ist eine weitere Erschwerung. Obwohl bei den einzelnen Katalognummern eine Fülle von Einzelforschung übermittelt wird, hätte man sich mitunter noch weitgehender die vorausgehende Forschung (unabhängig von Mz. eigener Stellungnahme) zitiert ge-

wünscht. Diese Forderung muß man heute im Interesse der Klärung der Forschungsprobleme an jede große Rembrandt-Publikation richten.

Mz. bezeichnet im Vorwort zum Katalog (Band II) eine genauere chronologische Ordnung insbesondere des Früh- und Spätwerkes als eines seiner Ziele. Bei letzterem zeigt er Tendenz zur Spätdatierung, die bei Mz. 224, 234, 236, 237 (1656) (B. 84, 85, 67, 46) aus stilistischen Gründen allerdings nicht überzeugen kann (vgl. Abb. Mz. 255-256). Am gewichtigsten ist die Datierung des 4. Zustandes der 3 Kreuze (Mz. 223) 1660/61, Benesch folgend. Im Anschluß daran sieht Mz. (80) den 4. Zustand des Coppenol (kleine Platte), dessen erste Zustände nach H. F. Wijnman nach 1658 statt 1653 datiert werden müssen, als gänzlich eigenhändig an und setzt ihn ebenfalls in die Zeit um 1660/61. Hier sei der Geschmackwechsel in der Bewertung des späten Rembrandt erwähnt, auf den schon E. Goepel (in einer Versteigerungsbesprechung) hingewiesen hat. Noch C. Neumann (2. Auflage 1924, S. 486) bezeichnet die späteren Zustände der „drei Kreuze“ und des „Ecce homo“ als „schließlich verdorben“. Die Flucht nach Ägypten (Mz. 216) auf der abgeänderten Platte nach H. Seghers wird von Mz. um etwa 10 Jahre heraufgesetzt. Die allgemeine Arbeitsleistung des Katalogs, d. h. die Beschreibung der einzelnen „Zustände“ der Radierungen mitsamt der hier eingeschlossenen wissenschaftlichen Polemik und Problematik, wird erst bei längerer praktischer Arbeit mit dem Buch voll gewürdigt werden können.

Als eine weitere Aufgabe sieht Mz. die Aufteilung der aus dem Werk Rembrandts ausgeschiedenen Radierungen unter die Schüler und Zeitgenossen an. J. Lievens, K. v. d. Pluijm, Drost, P. de With, dem Monogrammisten N. F. = Nicolas Flink? schreibt er dabei unveröffentlichtes Material zu. Einige Einzelheiten seien im folgenden herausgegriffen. Ob die Tendenz von Mz. glücklich ist, die schon von Hind (1. Aufl., S. 27) wohl mit Recht scharf abgelehnte Theorie von Dr. Six, Rembrandt sei um 1630 gegenüber J. van Vliet der Lernende gewesen, zu wiederholen und Vliet dementsprechend zu bewerten (Bd. I S. 18; Bd. II S. 169), bleibt die Frage. Die Zuweisung von Mz. 304 (B. 291) an Vliet erscheint unsicher, wenn man etwa Mz. 294 (B. 337) zum Vergleich heranzieht. Im Katalog Mz. 204 (B. 77) hätte die Band II, S. 170 angenommene Mitarbeit Vliets erwähnt werden sollen. — Mz. 310, 311, 315 (B. 32, 146, 318) sind nach Schneider nicht von J. Lievens, was Mz. nicht erwähnt. Mz. 316 (B. 361) kommt bei Schneider nicht vor. Die Zuweisung der Rembrandt-Zeichnung des Frauenkopfes in der Sammlung Strölin, Lausanne (Val. 670; Benesch, Sel. Draw. 5) an Dou auf Grund der nicht gut gesicherten Zuweisung von Mz. 318 (B. 358) an ebendiesen (ohne Kenntnis des Originals) ist nicht überzeugend. Mz. hält an ihr in seinem Aufsatz im Wiener Jahrbuch 1953, S. 144 (Abb. 157) fest. Bei der Besprechung der Zeichnung von Dou (Hind, Katalog London Nr. 1) hat sich bei Mz., der sie als Reproduktionsdruck von Ploos van Amstel nach einer verlorengegangenen Zeichnung Dous bestimmt (Katalog Nr. 318 und B. II, Tafel 14 b), ein Irrtum eingeschlichen. Nicht Dou Hind 1, sondern Dou Hind 3 wurde, wie eine eigenhändige Eintragung Hinds im Katalog des British Museum besagt, als Druck des Ploos van Amstel aus den Dou-Zeichnungen ausgeschieden. — Mz. 325 und 327 (B. 3, 344) fügen sich nicht gut bei Bol ein

(Vliet?). — Mz. 339 (B. 192) wird G. v. d. Eeckhout zugewiesen und „um 1642/46“ datiert. Die Zuschreibung der Vorzeichnung Rembrandts zu dieser Radierung (Ben. 101) an Eeckhout ist nicht einleuchtend, auch nicht bei Heranziehung von H. d. G. 991, die bei Mz. 225 (B. 75) zu erwähnen gewesen wäre. (Das entsprechende Zitat in *Old Masters Drawings* stimmt nicht.) Die Situation der Forschung ist hier folgende: Hind und Seidlitz datieren die Radierung Mz. 339 um 1648. Gerade Hind (1912, S. 43/44, 62; Nr. 231) hat sich mit diesem Blatt ausführlich und nicht ohne Zweifel an dessen Eigenhändigkeit auseinandergesetzt, was von Mz. nicht erwähnt wird. Betrachtet man den reliefhaften Charakter des Raumes, die für die spätere Zeit charakteristische, bei höchst „malerischer“ Behandlung der Einzelform flächige Bildform, so möchte man dieser Datierung folgen. Benesch zweifelt zwar nicht an der Eigenhändigkeit des Blattes, setzt es aber zusammen mit der Zeichnung 1639/1640 an. Dieser Zeitanatz würde wiederum S. Haden's Annahme der Mitarbeit von Bol, der um 1640 aus Rembrandts Werkstatt ausschied, nicht widersprechen. (Haden wies auf Verwandtschaft mit Mz. 259 (B. 281) Uytenbogaert hin.) In diesem Zusammenhang sei — als Bekräftigung der Eigenhändigkeit von HdG 339 — noch auf eine Schulzeichnung, gleichseitig zu Mz. 339, hingewiesen, die in der Literatur bisher nicht erwähnt wurde (Katalog Féralut Paris, 28. XI.—21. XII. 1929, Nr. 45, Tafel 13. Witt Library London). — Die unter Drost veröffentlichten Blätter werden noch einer eingehenden Auseinandersetzung bedürfen. — Mz. 351 (B. 330) Renesse: ließe sich hier nicht Mz. 345 einfügen? (Vgl. Katalog der Zeichnungen in Amsterdam von Henkel, Renesse Nr. 1—4.)

Die Bemerkungen zu den Vorzeichnungen bei 64, 73, 168 (B. 310, 284, 223) erscheinen möglich, die bei Mz. 59, 95, 96, 210, 257, 278 (B. 265, 356, 369, 49, 124, 113) nicht überzeugend.

Einen wichtigen Bestandteil der Arbeit von Mz. bilden die Hinweise auf künstlerische Vorstufen und Vorläufer Rembrandts. Mz. bringt hier viele wichtige Hinweise: 192 (B. 73) Erweckung des Lazarus (Rubens), 199 (B. 44) Verkündigung an die Hirten (M. v. Uytenbroeck), 201 (B. 71; Olgiati, nicht Ogliati), 206 (B. 69; Bassano, Michelangelo, Frey Taf. 252 f.), 217 Hundertguldenblatt (italien. Kunst), 220 (B. 89) Ungläubiger Thomas (Baroccio), 223 Drei Kreuze 1. Fassung kniender Hauptmann (Meister B mit dem Würfel u. a.), 235 Ecce homo (Nic. de Bruyn, Callot), 275 „Faust“ (D. Campagnola 1517). Für diese auch für die Gesamtbeurteilung von Rembrandts Kunst bedeutende Seite der Forschung sei ergänzend auf die Beobachtungen von Maria-Dorothea Beck, *Der junge Rembrandt und Italien* (Bonner Diss. 1950) hingewiesen (vgl. dort auch für Mz. 192). In einer Reihe von Fällen bleibt Mz. zu allgemein: Mz. 174, 186, 190, 203, 216, 224, 237/8, 245, 249 (B. 282, 30, 59, 66, 44, 88, 56, 58, 84, 46, 70, 100, 104).

Die Frage der Wirkung der Zeitgenossen und der vorhergehenden Generationen auf Rembrandts Kunst beschäftigt Mz. auch in der Einleitung des 1. Bandes. Seine Bemerkungen über das (Wechsel-)Verhältnis zur italienischen Graphik könnten erwünschte Anregung zu einer eingehenden Untersuchung über diesen wichtigen Gegen-

stand geben. Im Gegensatz zur Frühzeit (S. 11 Caravaggio) deutet Mz. für die Spätzeit (S. 49 f.) den Einfluß der klassischen Kunst und ihrer Nachfolger auf R. in einzelnen Beispielen an.

Der Abschnitt über Rembrandts Technik zu Beginn des 2. Bandes bringt viele neue detaillierte Beobachtungen, von der Erkenntnis ausgehend, daß die Stilgeschichte ihre Entsprechung in der Geschichte der künstlerischen Technik hat.

Schließlich noch einige Korrekturen irrtümlicher Zitate, von denen Biörklund bereits einige (auch im Verhältnis zu Hind) aufgezählt hat: Band II: Seite 98, Nr. 209 muß das Zitat aus dem Katalog von Henkel heißen: Nr. 25, pl. 6; ebenda Konkordanz Seite 192 oben: B. 55 = Mz. 228; H. 61 = Mz. 281. — Mz. 154 (B. 231): es ist Münz anscheinend entgangen, daß die Lemberger Zeichnung bereits von Benesch 1947 (Nr. 135) veröffentlicht wurde.

Einer der wenigen Einzelfälle, in denen Biörklund an Mz. stilistisch Kritik übt, ist seine Stellungnahme zu Mz. 186 und 187 (B. 59; B. diff. m. 7; die frühen Blätter der Ruhe auf der Flucht und der Beschneidung), die „von allen abgelehnt“ würden. Eine Nachprüfung ergab jedoch, daß außer Hind, der die Blätter noch in seiner Besprechung von K. Bauch, Der junge Rembrandt, im Burlington Magazine LXV 1934, S. 48 ablehnt, Bauch (a. a. o. S. 178/9), Benesch (1935), Burchard, Lugt (Inv. Gen. des dessins Louvre III, S. 13 bei Nr. 1133), Lühgens positiv zu den Blättern eingestellt sind. Neuerdings kommt noch J. G. van Gelder, Rembrandts vroegste ontwikkeling, Amsterdam 1953, S. 16 (zu Mz. 187) hinzu, eine Arbeit, die für die Fragen von Rembrandts Frühstil und sein Verhältnis zu den Schülern usw. genannt sei.

Wolfgang Wegner

E. H. RAMSDEN, *Sculpture: Theme and Variations*. London 1953, Lund Humphries. 56 S., 103 Taf. mit 169 Abb. 36 Shilling.

Wissenschaftliche Darstellungen der modernen Plastik waren immer seltener als Bücher über moderne Malerei. Das Publikum, insbesondere das deutsche, fand zur plastischen Kunst meist nicht den gleichen spontanen Kontakt wie zur Kunst auf der Fläche. Außerdem ist das Thema wohl literarisch unergiebig. Seit kurzem mehren sich aber die Publikationen zur Plastik des 20. Jahrhunderts, vielleicht als Symptom einer neuen Wertschätzung.

Das vorzüglich ausgestattete und reich illustrierte Buch von E. H. Ramsden beabsichtigt allerdings nicht, moderne Plastik populär zu machen. Es ist für eine solche Aufgabe zu unbequem, weil es Ansprüche stellt und scharfe Kritik übt. Das Buch ist nur für Kenner der Kunst unseres Jahrhunderts geschrieben. Der Autor bezeichnet es selbst im Untertitel als Versuch „zu einer zeitgenössischen Ästhetik“. Also keine Geschichte der modernen Plastik, ebenfalls kein Bilderbuch mit Einführung, sondern eine systematische und kritische Untersuchung von Variationen eines Themas.

Für Methode und Absicht ist der Aufbau des Buches instruktiv. Im „Prolog“ (Teil I) wird die Skulptur in „dekorative“, „imitative“ und „schöpferische“ Kunst gegliedert und damit bewertet. Im Abschnitt (II) „Kritik“ erscheinen die Kategorien: „Modellierer“ — „Bildhauer“ (das englische „carvers“ ist präziser) und die „Erfinder“. Der

„Epilog“ (III) teilt soziale Anmerkungen, philosophische Analogien und ästhetische Schlußfolgerungen mit.

Der Inhalt des Werkes läßt sich hier nicht im einzelnen resumieren. Ramsden hat in dem zitatenreichen Text von 52 doppelspaltigen Seiten die Erfahrungen jahrzehntelangen Studiums der Originale und der Literatur gesammelt. Die Lektüre wird freilich durch die umfangreiche Kritik an vielen speziell englischen Problemen erschwert. Ramsden zieht aber auch aus den insularen Sonderfällen allgemein gültige Erkenntnisse.

Nach Ramsden hat die „dekorative“, handwerkliche Skulptur heute keine echte Aufgabe mehr, da Gesellschaft, Religion und demokratische Staatsform Gegner der architekturgebundenen Plastik seien. Diese Behauptung ist im Kern richtig (die Architekturplastik autoritärer Staaten ist noch in bester Erinnerung), nur etwas zugespitzt. Abgesehen von den tatsächlich anfechtbaren Unternehmungen einiger Engländer an den öffentlichen Bauten Londons, haben Franzosen, Amerikaner und seit neuestem auch Deutsche mit Stahl und Kunststoffen der Plastik am Bau neue Möglichkeiten zu erschließen versucht. Die Ornamentfeindlichkeit der Architekten, eine Erbschaft der ersten puristischen Jahre, neigt sich dem Ende entgegen. Das pessimistische Urteil von Ramsden erscheint uns daher verfrüht.

Zur „imitativen“ oder darstellenden Plastik gehört laut Ramsden der größte Teil der jetzigen Produktion — ein Urteil, das schwer zu widerlegen ist. Ramsden rechnet dabei vor allem mit den Klassizismen, mit dem Akademismus, der Problematik der Denkmäler (das Gedächtnismal der Käthe Kollwitz in Flandern, aufgestellt 1932, gilt als rühmliche Ausnahme) und mit dem Mangel an Intuition und echtem Gefühlsgehalt unter den betroffenen Bildhauern ab. Geist *und* Intuition, Integrationskraft, Spontaneität und moralische Ordnung (!) stellt der Autor als Grundlagen einer „schöpferischen“ Plastik heraus. Dabei werden interessante Vergleiche zwischen Michelangelos „Sklaven“ und einem gegenstandsfernen Bildwerk, sowie zwischen Giovanni da Bolognas „Raub der Sabinerinnen“ und einem gegenstandslosen, konstruktivistischen Werk angestellt, um die Kontinuität der Formprobleme zu veranschaulichen.

In der „Kritik“ stellt Ramsden Rodin mit ausführlicher Analyse seiner Hauptwerke, den Impressionisten Rosso, ferner Maillol, Minne, Lehmbruck, Despiau, Degas, Kolbe u. a. als „Modellierer“ vor. Die „Bildhauer“ (z. B. Barlach) sind demgegenüber in der Zahl geringer, da „Taille directe“ nur noch von wenigen geübt wird. Auch Ramsdens Auswahl ist mehr von der Formwirkung, als von der tatsächlichen Ausübung bestimmt. Die Einteilung in Modellierer und Bildhauer ist zwar klug und theoretisch gerechtfertigt, aber schwer anzuwenden. Bei den „Erfindern“ erreicht Ramsden die Höhe der Interpretationskunst. Das Kapitel ist gut durchdacht und mit Begeisterung geschrieben. Der Epilog wiederholt teilweise Gesichtspunkte hinsichtlich der sozialen Situation der Bildhauer, gipfelt dann in einem glänzenden Abschnitt übre das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst. Eine lapidare Schlußfolgerung: die Ästhetik des 20. Jahrhunderts schätzt die Vitalität höher ein als die Schönheit.

Ramsdens Buch ist ungewöhnlich, geistvoll und fesselnd geschrieben. Der wohltuende Unterschied zu manchen leichtfertigen Büchern über moderne Kunst muß dankbar aner-

kannt werden. Desgleichen sei hervorgehoben, daß Ramsden gefühlsmäßige Vorlieben nicht verbirgt. Das gibt dem Buch bei allem Ernst der Abhandlung nicht nur einen spürbaren Charme, sondern garantiert auch seine Ehrlichkeit: Liebhaberei wird nicht für verbindliche Weltanschauung deklariert. Aber sie ist das A und O aller Beschäftigung mit der Kunst.

Eduard Trier

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Erna Auerbach: *Tudor Artists*. London, The Athlone Press. 1954. 222 S., 52 Taf., 1 Farbtafel. 70s.
- Hartwig Beseler und Hans Roggenkamp: *Die Michaeliskirche in Hildesheim*. Berlin, Verlag Gebr. Mann. 1954. 192 S. m. 6 Taf. u. 50 Abb. im Text, 40 Kunstdrucktaf. m. 112 Abb. Hln. DM 50.—.
- Anthony Blunt: *Art and Architecture in France 1500—1700*. Pelican History of Art. London, Penguin Books Ltd. 1953. 312 S. u. 192 S. Abb. 42s.
- Wolfgang Braunfels und Eckart Peterich: *Kleine italienische Kunstgeschichte*. 5. Aufl. Olten u. Freiburg i. B., Verlag Otto Walter. 1954. 194 S., XXXII Taf. Lein. DM 9.90.
- W. G. Constable: *The Painter's Workshop*. Oxford, University Press. 1954. 148 S., XXIV Taf. 21s.
- Martin Davies: *The National Gallery I*. Antwerpen, Verlag De Sikkels. 1953. 116 S., XCCLXXX Taf., 1 Farbtaf. Geb. B. Fr. 480.
- G. Fiocco und Nino Carboneri: *L'Architetto Francesco Gallo*. Turin, Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti. 1954. 228 S., 98 Taf.
- Katia Guth-Dreyfus: *Die Entwicklung des transluziden Emails am Ober-, Mittel- und Niederrhein in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*. Bd. IX der Basler Studien zur Kunstgeschichte. Basel, Verlag Birkhäuser. 1954. 132 S. m. 16 Taf. Brosch. Fr. 9.35.
- Walter Hess: *Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler*. München, Prestel-Verlag. 1953. 194 S. Kart. DM 15.—.
- Ludwig Heinrich Heydenreich: *Leonardo da Vinci*. Neue verbess. u. erw. Aufl. Basel, Holbein-Verlag. 1954. Textbd. 229 S. u. 2 Farbtaf., Tafelbd. XXII S. u. 176 S. m. 244 Abb. Leinen DM 60.—.
- Henriette s'Jacobs: *Idealism and Realism. A study of sepulchral symbolism*. Leiden, E. J. Brill. 1954. 305 S., XXXII S. Taf.
- Hermann Menhardt: *Die Bilder der Millstätter Genesis und ihre Verwandten*. Kärntner Museumsschriften III. Klagenfurt, Verlag des Landesmuseums für Kärnten. 1954.
- Richard Milesi: *Anton Kolig 1886—1950*. Vorwort von Gotbert Moro. Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten. Klagenfurt. 1954. 42 S., 52 Taf. u. 1 Farbtaf.
- Robert Neuhaus: *Bildnismalerei des Leibl-Kreises*. Untersuchungen zur Geschichte u. Technik der Malerei der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Marburg/Lahn, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars. 1953. 80 S. u. 40 Taf. DM 9.—.

- Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting. Its origins and character.* Cambridge/Mass., Harvard University Press. 1953. Bd. 1: 573 S., 66 Abb. auf 28 Taf., 1 Tit. Taf. Bd. 2: XXIII S., 496 Abb. auf 334 Taf.
- Richard Schmidt: *Schloß Ludwigsburg.* München, Hirmer-Verlag. 1954. 72 S. m. 32 Rissen u. Entwürfen von J. Fr. Mette u. D. G. Frisoni. 52 Bilds. n. Aufn. von H. Schmidt-Glassner. Leinen DM 11.80.
- Dorothy C. Shorr: *The Christ Child in devotional images in Italy during the XIV Century.* New York, Wittenborn, Schultz, Inc. 1954. 208 S. \$ 12.50.
- Herbert Siebenhüner: *Das Kapitol in Rom.* Idee und Gestalt. Italienische Forschungen. Hrsg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Dritte Folge, Erster Band. München, Kösel-Verlag. 1954. 116 S. u. 75 Abb. auf Taf. Leinen DM 22.50.
- John Summerson: *Architecture in Britain 1530—1830.* Pelican History of Art. London, Penguin Books Ltd. 1953. 373 S. u. 192 S. Abb. 42s.
- Gustav Vriesen: *August Macke.* Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag. 1953. 308 S., 72 Taf., 17 farb. Taf. u. zahlr. Zeichnungen. Leinen DM 36.—.
- Diether Weirich: *Die Bergkirche zu Worms-Hochheim und ihre Krypta.* Ein Beitrag zur Baugeschichte des frühen Mittelalters, insbesondere zur Frage der Herkunft und Bedeutung vierstütziger Krypten. Worms, Verlag der Stadtbibliothek. 1953. 64 S. m. 32 Abb.
- Francis Wormald: *The Miniatures in the Gospels of St Augustine* (Corpus Christi College MS. 286). Cambridge, University Press. 1954. 17 S. Text, XIX Taf. 10s.
- L'Art Mosan: Journées d'Etudes, Paris, Février 1952.* Recueil de travaux publié par Pierre Francastel. Paris, Armand Colin. 1953. 227 S. XXXII Pl.
- Arte Veneta: Rivista Trimestrale di Storia dell'Arte.* Settima Annata 1953. Fascioli 25, 26, 27, 28. Venezia, Cada Editrice Arte Veneta. 230 S. m. 193 Abb.:
- Anna Maria Brizio: Il percorso dell' arte di Lorenzo Lotto. Terisio Pignatti: Gli inizi di Andrea Riccio. Giuseppe Fiocco: Profilo di Francesco Vecellio. Antonio Morassi: Una mostra del Settecento veneziano a Detroit. Franco Barbieri: Il neoclassicismo vicentino: Ottone Calderari. Mario Giotto: La chiesa di S. Francesco in Curtarolo (Padova). Franco Riva: Due cimeli di Francesco dai Libri e scuola a New York e a Verona. Albert Chatelet: Alcuni disegni veneti del Cinquecento al Museo del Louvre. Erica Tietze-Conrat: Due componimenti morali di Paolo Veronese. Liciso Magagnato: Antonio de' Pieri, pittore vicentino del Settecento. Rodolfo Pallucchini: „Modelli“ di Giannantonio Pellegrini. Renzo Chiarelli: Su alcuni disegni veneti delgi Uffizi (Francesco Zuccarelli). Nicola Ivanoff: Vincenzo da Canal critico della pittura veneziana.
- Ausschnitte aus Anker-Bildern.* Acht farbige Wiedergaben in der Größe der Originale. Auswahl der Bilder u. Text von Fritz Schmalenbach. Bern, Buchdruckerei Böhler & Co. 1954. 8 Farbt. u. 14 Texts. m. Abb.
- Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland.* Die Verluste der öffentlichen Kunstsammlungen in Mittel- und Ostdeutschland 1943—1946. Hrsg. v. Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen. Bonn, 1954. 103 S. m. 106 Abb.
- Frank Buchser. Sieben farbige Wiedergaben seiner Werke. Mit einer Einführung von Gottfried Wäldli. Zürich, Rascher Verlag. 1953. 12 S. Text, 7 Taf.
- Erhalten und Gestalten.* 100 Jahre Denkmalpflege in Baden. Hrsg. v. Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe, als Heft 1/2 d. Zeitschr. „Badische „Werkkunst“. 70 S. m. Abb. u. 1 Taf.

Internationales Kunst-Adreßbuch, Ausgabe 1954/55. Hrsg. v. Dr. Walter Kaupert. Über 36 000 Anschriften aus allen Ländern der Welt, wesentliche Erweiterungen u. Ergänzungen. Berlin-Charlottenburg, Verl. Intern. Kunst-Adreßbuch. 472 S., Hld. DM 36.—.

Kleine Kunstführer durch Niedersachsen. Im Auftrage d. Kunsthist. Seminars der Universität Göttingen hrsg. von Erdmute Siegfried. Göttingen, Wissenschaftlicher Verlag „Musterschmidt“. 16 S. m. Abb. DM —90:

H. 1 Rathaus zu Göttingen von Wulf Schadendorf. H. 2 Göttinger Kirchen von Wulf Schadendorf. H. 3 Göttinger Universitätsbauten von Hans-Günther Sperlich. H. 4 Die Kloster- und Wallfahrtskirche zu Nikolausberg von Hans Wille. H. 5 Das Fagus-Werk Karl Benscheidt Alfeld/Leine von Wulf Schadendorf. H. 6 Kloster Möllenbeck von Rüdiger Klessmann. H. 7 Die Marktkirche zu Hannover von Wulf Schadendorf. H. 8 Hannoversche Kirchen von Wulf Schadendorf.

Nach fünfzig Jahren. Almanach des Verlages R. Piper & Co. München. 1954. 458 S. mit Abb. i. Text u. 16 Taf.

Margherita Osswald-Toppi. Sechs mehrfarbige Wiedergaben ihrer Werke. Mit einer Einführung von Dr. Angelo Tarquini. Zürich, Rascher Verlag. 1953. 16 S. Text, 6 Taf.

Probleme und Aufgaben der Kunsterziehung. Vorträge u. Arbeitsergebnisse der 1. Süddeutschen Tagung des Bundes Deutscher Kunsterzieher München 1952. Ratingen, Verlag Aloys Henn. 1953. 102 S. m. Abb. i. Text.

Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene. Edited by Dorothy Miner. Princeton, New Jersey, Princeton University Press. 1954. 502 S., 366 Abb. auf Taf.:

The Duke of Alba: En Tributo de la Memoria de Belle da Costa Greene. Sir Frederick G. Kenyon: A Tribute from the British Museum. H. M. Lydenberg: The Ecology of the Pierpont Morgan Library and its First Director. L. C. Wroth: The Pierpont Morgan Library and the Historian. B. Berenson: Decline and Recovery in the Figure Arts. Eugene, Cardinal Tisserant: Some Aspects of the Orient on the Eve of its Evangelization. S. C. Chew: Spencer's Pageant of the Seven Deadly Sins. G. H. Hamilton: The Iconographical Origin of Delacroix's „Liberty Leading the People“. L. H. Loomis: The Oriflamme of France and the War-Cry „Monjoie“ in the Twelfth Century. R. S. Loomis: The Pas Saladin in Art and Heraldry. M. Meiss: Ovum Struthionis, Symbol and Allusion in Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece. E. Panofsky: A Letter to St. Jerome: A Note on the Relationship between Petrus Christus and Jan van Eyck. W. W. S. Cook: Franco-Gothic Stucco Altar Frontals in Catalonia. C. R. Morey: The Madonna of Sta. Francesca Romana. A. Priest: An Illuminated Buddhist Scroll in the Metropolitan Museum of Art. D. Rosen: The Restoration of a Botticellesque Tondo in the Morgan Library. M. Lawrence: Two Ravennate Monuments in American Collections. G. M. A. Richter: The Morgan Eros. J. Roosval: The Metamorphoses of Guldrupe. J. Rorimer: The Authenticity of the Chalice of Antioch. M. C. Ross: Two Byzantine Nielloed Rings. G. Swarzenski: Just a Dragon. H. Swarzenski: The Kneeling „Acolyte“ in the Morgan Library. Th. Whittemore: A Byzantine Bronze Medallion with an Imperial Representation. W. M. Ivins, Jr.: A Note on Engraved Reproductions of Works of Art. A. H. Mayor: A Metal Cut Attributed to Francesco Francia. A. M. Hind: Early Italian Engravings from the Liechtenstein Collection at Feldsberg and Vienna. G. L. Keynes: Blake's Vision of the Circle of the Life of Man. F. Stample: A Group of Drawings and a Letter of Charles-Nicolas Cochin the Younger. A. Boeckler: Das Erhardbild im Utacodex. S. Der Nersessian: An Armenian Lectionary of the Fourteenth Century. W. Koehler: The Fragments of an Eight-Century Gospel Book in the Morgan Library (M. 564): A Contribution to the History of the Vulgate. E. A. Lowe: The Morgan Golden Gospels: The Date and Origin of the Manuscript. Giovanni, Cardinal Mercati: A Proposito dei Codici Naniani Greci 32 e 37. E. G. Millar: Fresh Materials for the Study of English Illumination. Th. Petersen, C. S. P.: The Paragraph Mark in Coptic Illuminated Ornament. M. Schapiro: Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems. P. W. Skehan: An Illuminated Gospel Book in Ethiopic. K. Weitzmann: The Constantinopolitan Lectionary, Morgan 639. M. Avery: The Relation of St. Ambrose to the „Exultet“ Hymn. E. P. Goldschmidt: An Obituary Rotulus from York, 1405. A. Strittmatter, O. S. B.: The Pentecost Exultet of Reims and Besançon. C. F. Bühler: Authors and matter, O. S. B.: The Pentecost Exultet of Reims and Besançon. C. F. Bühler: Authors and Incunabula. M. Inguanez, O. S. B.: A Hand-List of the Incunabula of the Royal Malta Library. Correspondence. H. Davis: The Manuscripts of Swift's „Directions to Servants“. Sir Shane Leslie, Bart.: The Swift Manuscripts in the Morgan Library. The Earl of Ilchester:

Some Pages Torn from the Last Journals of Horace Walpole. R. Ettinghausen: The Covers of the Morgan Manafi-Manuscript and Other Early Persian Bookbindings. Sir Henry Thomas: Diego Hurtado de Mendoza and his Plaquette Bindings.

Syria. Problems of preservation and presentation of sites and monuments. Report of the Unesco mission of 1953. Museum and Monuments — VII. Hrsg. von der Unesco, Paris. 1954. 35 S. u. 61 Abb. auf Taf. \$ 1.50.

Zeitschrift für Ostforschung. Länder und Völker im östlichen Mitteleuropa. 2. Jg. 1953, H. 4 (Festgabe zum 70. Geburtstag von Prof. Dr. Dagobert Frey). Im Auftrage des Johann Gottfried Herder-Forschungsrates E.V. hrsg. v. Hermann Aubin, Erich Keyser u. Herbert Schlenger. N. G. Elwert Verlag, Marburg/Lahn. 640 S.:

H. Aubin: Der Beitrag der jüngeren schlesischen Kunstgeschichte zur Methodik der Stammesforschung. H. Tintelnöt: Kunstforschung in Breslau. G. Grundmann: Deutsche Romantiker als Entdecker ostdeutscher Baudenkmale. H. Bachmann: Schlesien u. d. böhm. Plastik d. 14. Jahrhunderts. I. Eckert: Die Fresken des schlesisch-mähr. Malers F. A. Sebastini. Ch. Fischer: Zu den Bauten J. B. Peintners. H. Appelt: Zur schlesischen Diplomatie d. 12. Jahrhunderts. W. Recke: Die „Dreigräben“ in Niederschlesien als polnisches Forschungsproblem.

NACHTRAG ZU DEN HOCHSCHULNACHRICHTEN

(Vgl. H. 7, S. 132 ff.; H. 8, S. 216 ff.)

STUTTGART

BAUGESCHICHTLICHES INSTITUT DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Assistenten: Dr. Ing. H. Koepf, Dipl. Ing. W. Wirth

Hilfsassistenten: V. Jürgensen, B. Perlia

Abgeschlossene Dissertationen

B. Binder: Fürstl. Fürstenbergisches Schloß Meßkirch. Ein Baudenkmal der Renaissance. — A. Minsos: Die Stadtanlage Bergens und die Deutsche Brücke. Ihr Werden und ihre Eigenart. — K. Osterwold: Stadtraum und Einzelbauwerk. Die Ordnung der Räume und Großbauten im Stadtbild von Marburg an der Lahn.

Neu begonnene Dissertationen

J. Eckert: Das Fürstl. Fürstenbergische Schloß Heiligenberg (Baden). — W. Stocker: Alte Keltern in Württemberg und Baden.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermundt-Museum. September 1954: „Meisterwerke niederrheinischer Bildnerie“ (Großfotos d. Landesbildstelle Niederrhein). — Gemälde von Teresa Pirm, Barcelona. — Im Graph. Kabinett: Wilfried Reckewitz.

ANTWERPEN Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Ab 28. 8. 1954: „Die Madonna in der Kunst.“

BERLIN Amerika-Haus. 6.—27. 9. 1954: Fulbright-Studenten stellen aus.

Wasmuth Antiquariat. 8. 9.—8. 10. 1954: Aquarelle u. Ölbilder v. M. Theresia Rave. BOCHUM Städt. Kunstaussstellungen. Bis 10. 10. 1954: Arbeiten von Christof Drexel und Plastik von Robert Ittermann.

BREMEN Kunsthalle. 12. 9.—3. 10. 1954: Gemälde u. Aquarelle von Heinrich Schwarz, Wildeshausen.

CELLE Boman-Museum. Ab 29. 8. 1954: Arbeiten von Paul Baak, Dirk Huisken u. Gerda Sautter.

DÜSSELDORF C. G. Boerner. September 1954: Aquarelle von Heinz May.

Galerie Alex Vömel. Sept. 1954: „Meisterwerke der Malerei.“

Kunsthalle. September-Oktober 1954: Meisterwerke aus dem Museu de Arte in Sao Paulo. FLENSBURG Städt. Museum. Bis 12. 9. 1954: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Friedrich Meis und Albert Reck. Ab 19. 9. 1954: Französische Kunstplakate.

FRANKFURT Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Ab 10. 9. 1954: Ölbilder und Farblithos von Arthur Fauser.

Kunstverein. Bis 3. 10. 1954: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Karl Hofer 1920 bis 1953.

GELSENKIRCHEN Heimatmuseum. 12. 9. bis 17. 10. 1954: Alte Italienische Stoffe und anderes Kunsthandwerk.

GOSLAR Städt. Sammlungen. 5. 9. bis 10. 10. 1954: Arbeiten von Alfred Kubin.

HAMBURG Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. Bis 26. 9. 1954: „Junge holländische u. deutsche Künstler stellen aus.“

HANNOVER Kestner-Gesellschaft Bis 10. 10. 1954: Holzschnitte von H. A. P. Grieshaber und neue Pastelle von Werner Scholz.

HEIDELBERG Kunstverein. Bis 19. 9. 54: Das graph. Werk von Georges Braque.

KASSEL Kunstverein. Bis 10. 10. 1954: Arbeiten von Felix Jacob und Wilfried Elfers.

KIEL Kunsthalle. 12. 9.—10. 10. 1954: Arbeiten von Adolf Hoelzel, Friedrich Missfeldt u. Werner Bleyl.

KÖLN Galerie der Spiegel. Bis 18. 9. 1954: Arbeiten von Joseph Fassbender.

Kunstverein. Bis 26. 9. 1954: Arbeiten v. 10 Bildhauerinnen. Holzschnitte von Heinz von den Hoff.

Wallraf-Richartz-Museum. Bis 10. 10. 1954: Japanische Kinderzeichnungen in unserer Zeit.

KREFELD Kaiser Wilhelm Museum. September 1954: „Der Spiegel der menschlichen Tätigkeit.“ Berufsdarstellungen aus 4 Jahrhunderten. Gemälde von Hugo Ziegler, Lithos von Marc Chagall.

LÜBECK Overbeck Gesellschaft. (St.-Annen-Museum): Bis 26. 9. 1954: Gedächtnis-Ausstellung Cesar Klein.

LÜNEBURG Museum. 22. 8.—7. 11. 1954: Ein Gang durch das alte Lüneburg. Photographien-Sonderausstellung 1860—1930.

MANNHEIM Kunsthalle. 5. 9.—3. 10. 1954: Graphik des 19. u. 20. Jahrhunderts. 19. 9.—3. 10. 1954: Batiken u. Druckstoffe von Peter Dreher.

MÜNCHEN Akademie der Schönen Künste. Bis 10. 10. 1954: Lyonel Feininger. Gemälde und Aquarelle aus 45 Jahren.

Bayer. Nationalmuseum (Studiengebäude). Bis 31. 10. 1954: Ausstellung von Kunstwerken des Münchner Altertumsvereins.

Städt. Galerie. Bis 19. 9. 1954: Arbeiten von Erna Dinklage und Marie Louise Motesiczky. Gedächtnisausstellung Rudolf Levy.

Kunstkabinett Kllhm. Bis 20. 9. 1954: Bilder aus Sizilien von Herbert Bayer.

Moderne Galerie Otto Stangl. Bis 24. 9. 1954: Plastiken und Zeichnungen von Julio Gonzalez. Kunstkabinett Hofgarten-Arkaden: Arbeiten von Roberta Gonzalez.

Galerie Günther Franke. Ab 5. 9. 1954: Gemälde von Willi Baumeister 1949—1954.

Galerie Wolfgang Gurlitt. Ab 9. 9. 1954: Arbeiten v. Willi Geiger u. Christiane Laran.

ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung. Sept. 1954 Arbeiten von Paul Roloff.

SCHLESWIG Landesmuseum Schloß Gottorf. Graphik und Plastik Schleswig-Holsteinischer Künstler.

SCHWERIN Staatl. Museum. Sept. 1954: Malerei des 18. Jahrhunderts.

SPEYER Histor. Museum der Pfalz. Bis 12. 9. 1954: Jahresausstellung der Pfälz. Künstlergenossenschaft.

STUTTGART Staatsgalerie. Bis 30. 9. 1954: Niederländische Manieristen aus der Sammlung Grzimek, Ravensburg.

WEIMAR Staatl. Kunstsammlungen. 20. 9.—31. 10. 1954: Gedenkausstellung Friedrich Preller d. Ä.

WIESBADEN Städt. Gemäldegalerie. Bis 3. 10. 1954: Gedächtnis-Ausstellung A. von Jawlensky.

ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

Adolph Menzel

Die Deutsche Akademie der Künste in Berlin beabsichtigt, das Oeuvre Adolph Menzels neu herauszugeben. Die letzten Werkverzeichnisse stammen aus dem Jahre 1905 und sind infolge der Wirren zweier Kriege nicht mehr zutreffend; z. T. waren sie damals bereits lückenhaft. Inzwischen sind viele Werke und Briefe Menzels aufgetaucht, andere verschwunden, da die ehemaligen Besitzer verzogen bzw. verstorben sind und ihr Besitz an Menzelwerken in alle Winde verstreut wurde. Den heutigen Bestand festzustellen, das Vorhandene zu gruppieren und wissenschaftlich zu bearbeiten, ist die Aufgabe, die sich die Deutsche Akademie der Künste gestellt hat. Man ist sich dabei bewußt, daß eine durchgehende Vollständigkeit bei der Fülle des Materials nicht zu erreichen ist, doch glaubt man, durch diese Arbeit das Menzelbild wesentlich erhellen zu können. Es ist vorgesehen, eine mehrbändige Publikation mit Abbildungen der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Handzeichnungen, die Graphik und den schriftlichen Nachlaß zu veröffentlichen. Der letzte Band wird der wissenschaftlichen Bearbeitung gewidmet sein. Mit der Herausgabe des ersten Bandes ist im Jahre 1955 zu rechnen. Um das Oeuvre Menzels möglichst vollständig zu erfassen, ist die Deutsche Akademie der Künste, Berlin NW7, Robert-Koch-Platz 7, für jeden Hinweis dankbar, der zur Auffindung von noch existierenden Werken Menzels dienen kann.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 26556. — Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: Josef Habel, Regensburg, Gutenbergstraße 17.